两种音乐感知方式和宫调体系中的两个系统

——再论中国传统音乐理论中的“宫调”

陈应时

人们在聆听音乐时应用着两种音乐感知方式，一为相对音高听觉，一为绝对音高听觉。这两种不同的音乐感知方式，取决于人们最初接触音乐时所接受的音乐训练方法。不论何种音乐感知方式，一旦在人的头脑里形成，就终生不变（对于没有接受唱名法训练而产生的无唱名者不在本文讨论之列）。正是由于这两种不同音乐感知方式的存在，产生了各自感受音乐和创作音乐的技术手段，如唱名法方面的首调唱名和固定唱名，记谱法方面的首调唱名记谱法和固定唱名记谱法，转调方法上的“旋宫”和“犯调”，转调图式上的“顺旋”和“逆旋”，调名称谓上的“之调”和“为调”等等，由此又综合形成了我国传统宫调体系中“宫音”和“调声”两个相对独立的系统。对于这两个相对独立的系统，各有各的优点，各有各的用处，两者不可偏废。笔者在《一种体系 两个系统——论中国传统音乐理论中的“宫调”》一文（载《中国音乐学》2002年第4期，以下简称“前文”）中，曾将中国传统音乐理论中的“宫调”称为“宫调体系”，又提出了我国传统宫调体系中存在着“宫音”和“调声”两个系统，简称“宫系”（或“均系”）和“调系”，并指出这两个并列的系统各自具有相对的独立性。本文拟在前文基础上再做补充。

一、宫调体系中的“宫系”和“调系”来自两种音乐感知方式

对于人们在聆听音乐时应用的音乐感知方式，指挥家卞祖善和音乐学家孟文涛有如下的论述。

卞祖善：

只有把固定唱名法作为整体指导观念，在日常的专业实践过程中——在无论唱、听、读（读谱）、默（默谱）等一切与音高、音符打交道的专业磨练过程中，一律应用固定唱名法，持之以恒，不断地反复比较、识别、强化固定音高的感知能力，才能最终建立牢固的、终生受益的固定唱名法观念和功力。否则，仍然无法挣脱首调唱名法的桎梏，只能一辈子当首调唱名法的俘虏。

建立首调唱名法观念的过程，往往是轻而易举，甚至于无师自通便可实现的。但可怕的是，一旦形成了首调唱名法的观念之后，它就变得十分牢固，甚至顽固。想要改变、推翻它，重新建立固定唱名法的观念，却是极其艰难的，特别是对于成年人来说，几乎是不可能的。①

孟文涛：

首调唱名法与固定调唱名法在“唱准音”的难易上，笔者感到有天壤之别。数十年积重难返的“首调概念”（无论是听音乐还是视唱乐谱），“首调”可说是轻而易举，而“固定调”（不管是简谱与线谱，只要是调号带有几个变音的）则可说是难于上青天。

这种“首调”概念感觉上的顽强性，仅只

① 卞祖善《五线谱与固定唱名法及其它》，《人民音乐》2005年第1期，第53页。

是笔者独特经历的独有现象，还是习惯于首调唱名法的人（即用简谱学唱的人）共有的普遍现象，笔者不得而知。所以若遇到转调频繁的器乐曲或艺术歌曲，笔者只能随其各种调来听其“调性”音乐，而调与调之间如果是远一点的关系，仅凭“一听之下”都是无法弄清的。因此凡遇到这类乐曲的练耳与记谱，笔者就完全乱了套，一筹莫展。因此用“固定音高”做视唱与练耳记谱，对笔者而言，终生都是个怕得要命的事，也无药可救。[②]

由此可见，两种不同的音乐感知方式所得结果，实际上是音乐天地中两个不可逾越的世界。有可能同一首音乐作品，在各具不同音乐感知方式的人耳中，其所产生的音响效果是不一样的。故卞祖善又做了这样的描述：

所有采用简谱的人，一个个毫无例外地戴上了“有色眼镜”，无论大千音乐世界是多么绚丽多彩，在他们“看”来都只有一个色调：首调。而以固定唱名法训练成为具有绝对听觉和内心听觉的音乐家们，却能分辨不同音高形成的“五颜六色”与千变万化的差别，甚至能以内心听觉感应音乐。对于拥有绝对听觉的音乐家们来说，听音乐犹如聆听母语一样直接，其听觉能力达到了自由王国的境界。[③]

正是由于两种不同音乐感知方式的存在，它们导致产生了各自感受音乐和创作音乐的技术手段，具体表现在唱名法方面有首调唱名和固定唱名，记谱法方面有首调唱名记谱法和固定唱名记谱法（前者如宫商字谱、明代魏氏乐谱和清以来用工尺七调为调名的工尺谱、现今的简谱等；后者如宋代俗字谱、元代方格谱、律吕字谱、潮乐二四谱等），转调方法上有“旋宫”和“犯调”，转调图式上有“顺旋”和“逆旋”，调名称谓上有“之调”和“为调”等等，由此又综合形成了我国传统宫调体系中“宫音”和“调声”两个相对独立的系统。虽然在技术上可以把“顺旋”的图式和“逆旋”的图式合成一张图；也可以使“首调唱名”和“固定唱名”合用一种谱式——五线谱，但这种形式上的合并，并不能将“宫系”和“调系”合二为一，因为在人的头脑里存在的两种音乐感知方式是无法合起来的。

二、历史上的“宫系”、“调系”互相排斥事件

在我国历史上，宫调体系中的“宫音”和“调声”两个系统是平行发展的，但也发生过互相排斥的事件。主张“调系”否定“宫系”的事件出现在隋代，主张“宫系”否定“调系”的事件出现在北宋。

隋代否定“宫系”的发起者是何妥。据《隋书·音乐志》记载，何妥在隋时任国子博士，曾奉诏考定钟律，作清、平、瑟三调及八佾等四舞。在开皇二年（582）开始的“乐议”过程中，何妥以“黄钟者，以象人君之德”为由，“立议非十二律旋相为宫”，其说曰：

经文虽道旋相为宫，恐是直言其理，亦不通随月用调，是以古来不取。若依郑玄及司马彪，须用六十律，方得和韵。今译唯取黄钟之正宫，兼得七始之妙义，非止金石谐韵，亦乃簨虡不繁，可以享百神，可以合万舞矣。[④]

何妥的主张得到了隋高祖（文帝）的采纳，于是宫中的雅乐只用“黄钟一宫，不假余律”。后太常卿牛弘奏本隋高祖，“请依古五声六律旋相为宫”，“高祖犹忆妥言，注弘奏下，不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已”[⑤]。于是就出现了“隋代雅乐，唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎气用五调”的局面。

隋文帝为何会支持何妥的主张？据《隋书·音乐志》说：

高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》，托言夫妻之义，因

② 孟文涛《“简谱视唱固定调”问题杂谈》，《福建艺术》2005年第3期，第19—20页。

③ 同注①，第54页。

④《隋书》，中华书局1973年版，第347页。

⑤ 同注④，第351页。

即取之为房内曲，命妇人并登歌上寿并用之。职在宫内，女人教习之。⑥

可见隋文帝在当皇帝之前不仅喜欢音乐，而且还会弹奏琵琶、作曲。由于他在琵琶上学到的是固定唱名法，不习惯十二律旋相为宫的那一套，故在牛弘的奏本上批了"不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已"。这里所谓的"黄钟一宫"，并不是"宫系"以黄钟为宫的七声"一均"或"一宫"，而是以黄钟为首的十二律，故不用"顺旋"的"十二律旋相为宫"，而用"逆旋"十二律"律有七音，音立一调"，亦可以奏出"七调十二律，合八十四调"。

类似何妥、隋文帝这样排斥"宫系"的人，还可举出南宋的作曲家姜白石，他在自己所作的词调歌曲《凄凉犯》小序中说：

凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其他准此。唐人乐书云：犯有正、旁、偏、侧，宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不相同，不容相犯，十二宫特可犯商、角、羽耳。⑦

由于姜白石在音乐创作中强调同主音犯调手法，所以他认为"十二宫所住字各不相同，不容相犯"，对唐人乐书中所说"十二律旋相为宫"式的"宫犯宫为正"加以否定。何妥、隋文帝的作品没有留下来，因而只有他们反对"宫系"的文字记录，而无实际的音乐作品可为佐证。但姜白石不仅留下他反对"宫系"的文字记录，而且尚有他所作的17首用俗字谱记写的词调歌曲和用律吕字谱记写的十首总标题为《越九歌》的仪礼歌曲。两种谱式都用了属于"调系"的固定唱名记谱法，由此亦可以肯定姜白石听音乐所采用的乃是绝对音高的音乐感知方式。

北宋否定"调系"的发起者，是政和年间主管国家政务的中书省。在北宋政和七年(1117)，出现了"调系"被中书省否定的事件。《宋史·乐志》记载说：

十月……是月也，凡乐之声，以应钟为宫，南吕为商，林钟为角，仲吕为闰徵，姑洗为徵，太簇为羽，黄钟为闰宫。既而中书省言："五声六律十二管还相为宫。若以左旋取之，如十月以应钟为宫，则南吕为商，林钟为角，仲吕为闰徵，姑洗为徵，太簇为羽，黄钟为闰宫；若以右旋七均之法，如十月以应钟为宫，则当以大吕为商，夹钟为角，仲吕为闰徵，蕤宾为徵，夷则为羽，无射为闰宫。明堂颁朔，用左旋取之非是，欲以本月律为宫，右旋取七均之法。"从之。仍改正诏书行下。自是而后，乐律随月右旋。⑧

按古代雅乐随月用律，十月当用应钟律。北宋在明堂上朝、祭祀奏乐时原本按"逆旋"(北宋时称"左旋")采用以应钟律为"结声"的同"调声"系统七调。但中书省对此加以反对，提出应按"顺旋"(北宋时称"右旋")采用以应钟律为"宫音"的同宫音系统七调。这一主张最终得到了宋徽宗的批准，下诏书命令实施。

三、宫调体系中的"宫系"、"调系"不能偏废

对于北宋中书省废止"逆旋"的举措，杨荫浏《中国古代音乐史稿》提出要把它作为合理的历史经验来继承。书中说：

……在既要讲调的变化，又要讲调式的变化的音乐体系中，常须用到兼指调和调式两者的复合名词，又常容易在两种因素的关系之间，因安放的重点有所不同，而产生不同的解释。在我国古代的《燕乐》宫调系统中和在古代希腊音乐的调式系统中，都已有过类似的经验。今天遇到这样的问题，应该如何处理？作者以为，鉴于过去所已产生过的混乱情形，今天再不宜于重蹈覆辙。我们今天对于调

⑥ 同注④，第354页。

⑦ (宋)姜白石《白石道人歌曲集》，四川人民出版社1987年版，卷六第2页。

⑧《宋史》，中华书局1974年版，第3020—3021页。

和调式，要有明确而统一的名词，而且对这类名词，要有明确而统一的解释。在为调式和之调式两种系统之间，我们要接受历史发展中前人的经验，选择之调式的系统。(因)为我们今天的系统——历史上确立了之调式系统之后，为调式系统就已无形中自然放弃。[⑨]

同样的观点亦出现在黄翔鹏的文章中：

宋代在“乐制”改革的一个小问题上废止了“左旋”。对我们有没有参考作用？先秦以来的乐学理论就重视“宫”音，汉以后的宫廷却由于偶然的原因而重“调”；民间却仍然以“宫”为主，最后到宋代才回过头来废止重“调”的“左旋”。这是偶然性？还是民族音乐实践的必然性？欧洲音乐成了大、小调体系，A大调和a小调有共同性，他们的调名用“为调式”的“左旋”体系当然没有问题。我们的民族音乐是多调式体系，能不能把宫、商、角、徵、羽熔于一炉？技术上，由于采用了欧洲的方法，往往在宫均未变的条件下，把乐句的结音变换，轻易解释做调式交替、甚至调式的转调，这是不是把单纯的问题弄得复杂化？这些问题既已涉及实质，就不再是“为调式”、“之调式”的一种称谓方法问题了。……技术方法问题难道不会影响我们对民族音乐传统的内在规律的理解吗？可不可以提出：我们应否废止“左旋”？[⑩]

由此可见，只要“宫系”反对“调系”的人，不但在古代有，而且在现代亦存在。

对于上述否定“旋宫”、否定“调系”的观点，笔者曾在著文中表示了如下的看法：

唐代的“逆旋”、“顺旋”都是旋宫转调中运用的音乐创作手法，无论使用“逆旋”或“顺旋”，都能达到旋宫转调的目的。古今中外音乐家所用的转调手法，只是名称有所不同，实际上都包括在这两类转调手法之中。音乐家们常常按照各自的习惯和爱好，或选择其中之一运用，或两者兼用，宋代音乐家们亦如此。……但历史上也出现过对于“逆旋”、“顺旋”持片面观点的情况：北宋政和七年(1117)中书省反对“左旋”(北宋作“逆旋”)，主张“右旋”(北宋作“顺旋”)；而姜白石则不承认“宫犯宫为正”的“顺旋”，而只用“十二宫特可犯商、角、羽”的“逆旋”。其实，“逆旋”和“顺旋”各有各的优点，各有各的用处。在现代音乐中，有人善于运用远近关系的直接转调，也有人善于运用远近关系的同主音转调，也有人按内容需要兼用上述两种转调手法。这与古代音乐家们运用“逆旋”和“顺旋”的情况是相似的。……所以单纯地以“顺旋”排斥“逆旋”或以“逆旋”排斥“顺旋”都是不够全面的。[⑪]

赵宋光的文章对此问题则有更明确的论断：

黄翔鹏先生提醒我国音乐理论界不要忽视同宫系关系可使各调式熔于一炉，注意同宫系的各调式具有最高等级的亲缘关系，这是十分中肯的。但是黄先生要求淡化同主音观念乃至废除以主音音名来命名的称呼方式，却未必切实可行。同宫系关系与同主音关系，是两个视角，各有自己的地位和作用。宫系域号这一技术结构的建立，可使两个视角的分歧和争执趋于消解。如前所述，从宫系域号看，同宫系关系表现为域号相同，同主音关系表现为域号递减。“相同”当然是比“递减”更为简单的相互关系，这表明，在这体系里，同宫系关系处于优先考虑的地位。但“递减”这一概括方式也显示了规律的简单性，通过把握“递减”规律，同主音关系就也容易了如指掌，在作曲中运用自如了。这也是作曲技法提高的必由之路之一，无须淡化，也不可能废除。[⑫]

(下转第38页)

⑨ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第430—431页。

⑩ 黄翔鹏《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》，《音乐学丛刊》第一辑，1981年，第61—62页。

⑪ 陈应时《论姜白石的〈侧商调调弦法〉》，《音乐学丛刊》第三辑，1984年，第36—37页。

⑫ 赵宋光《论宫系域号》，《内蒙古艺术学院学报》1996年第1期；《赵宋光文集》，花城出版社2001年版，第192—193页。

之类”,实乃元人赝造时为凑足两卷之数而捃拾。[48]其误之甚矣!

除上述之外,据今人考证,郭茂倩尚能诗,如南宋宁宗时林师蒧《天台续集》卷中即收其《石桥》诗一首:“石桥庵下少徘徊,雪暗松林拨不开。坐久无人天向午,双鸟飞上施生台。”陆心源将此诗收入《宋诗纪事补遗》。又清代沈雄《古今词话·词话》上卷云:“《唐词纪》为郭茂倩所辑,杨璠、董御,多收伪词以广之。”然所谓《唐词纪》今不可见,只能存疑待考。[49]

综上所述,郭茂倩约于仁宗庆历六年(1046)出生于名门望族之家。其祖、父皆举进士,正直清廉,博学多识,故郭茂倩自小即受到良好的教育。他于元丰七年(1084)在任河南府法曹参军,时约38岁。可能在40岁后始编《乐府诗集》。《乐府诗集》成书于北宋后期,约为神宗至徽宗这一时段。北宋末可能已有刊本,其现存最早的刊本系南北宋之际杭州官刻本,刊刻于北宋末而最终印成于南宋初。郭茂倩能诗,除《乐府诗集》以外,他还编有与之相辅而行的《杂体诗集》。此外,他可能还编有《唐词纪》。

作者单位:湖南师范大学音乐学院

㊽《四库全书总目》卷197“诗文评类存目”《乐府古题要解》解题云:“且乐府自乐府,杂诗自杂诗,卷末乃载及《建除》诸体,并及于字谜之类。其为捃拾以足两卷之数灼然可知矣。”第1796页。

㊾ 参汪俊《郭茂倩及其〈乐府诗集〉》。

(上接第30页)

从表面上看,不论是北宋的中书省还是现代的中国音乐史学家杨、黄二位,他们所要否定的仅是“为调”调名和北宋的“逆旋”转调方法,但实际上他们否定的是整个“调系”。因为他们忽视了由北宋“逆旋”转调方法产生的“为调”调名实际上代表了由绝对音高听觉的音乐感知方式所产生的整个调声系统。所以杨、黄二位的倡议非但至今没有实现,倒反而在前不久出现了一场以“调系”排斥“宫系”的风波。

本文开始所引录孟、卞两位知名音乐家的论述,都是因两次歌手大奖赛而引发的。一次是青年歌手大奖赛“综合素质测试项目中,有一条要求被测试者将(有升降调号的、非C调音乐)简谱,按线谱的固定调去视唱的做法”[13]。另一次是电视大奖赛民族唱法单项决赛要求“专业人员必须采用五线谱并提倡固定唱名法”[14]。这显然是只要“调系”排斥“宫系”的做法。按照孟、卞两位一致的看法:“一旦形成了首调唱名法的观念之后,它就变得十分牢固,甚至顽固。想要改变、推翻它,重新建立固定唱名法的观念,却是极其艰难的,特别是对于成年人来说,几乎是不可能的。”那么,可以说两次大奖赛的“要求”和“提倡”放错了场合,如果放在音乐感知方式尚未确定的学前儿童音乐训练中完全可以,但对于首调观念早已形成而且“终生不变”的已成年的歌手们来说,这种“要求”、“提倡”来得太晚了!请那些“要求”、“提倡”者们自己想一想,自己所具绝对音乐听觉的固定唱名法也是在一次大赛之前一下子由相对音高听觉的首调唱名法突然变过来的吗?

综上所述,我们应该看到由于两种音乐感知方式的实际存在,故在我国从古至今的宫调体系中都包含了“宫音”和“调声”两个系统。今人切不可“坐井观天”各执一词去互相排斥。因为不论从历史经验来说,还是从目前的情况来看,就“宫音”和“调声”两个系统来说,任何一方要想排斥另一方,都是徒劳的。

作者单位:上海音乐学院音乐学系

⑬ 同注②,第18页。

⑭ 同注①,第52页。